

A blurred background image showing a mountain range with a road leading to a tunnel entrance. The text "ENTREMEIOS Ana Lúcia Calzavara" is overlaid on the right side of the image.

**ENTREMEIOS** Ana Lúcia Calzavara

**ENTREMEIOS**

Ana Lúcia Calzavara

Tese apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais

Área de concentração: Poéticas Visuais

Linha de pesquisa: Processos de Criação em Artes Visuais

Orientador: Professor Doutor Marco Francesco Buti

São Paulo, 2012

Autorizo a reprodução total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

#### CATALOGAÇÃO DA PUBLICAÇÃO

Serviço de Documentação – Departamento de Artes  
Plásticas da Universidade de São Paulo

Calzavara, Ana Lúcia.

Entremeios/ Ana Lúcia Calzavara; orientador  
Prof. Dr. Marco Francesco Buti – São Paulo, 2012.

Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, 2012.

Entremeios/ Ana Lúcia Calzavara; orientador  
Prof. Dr. Marco Francesco Buti – São Paulo, 2012.

**Banca examinadora**

---

---

---

---

---

### **Agradecimentos**

Marco F. Buti, Paulo Frugis, Edu Marin Kessedjian, Teodoro C. Dias, Cláudia Antinori Passeggio, Fabrício Lopez, Paulo Pasta, Luise Weiss, Priscila R. Rufinoni, Romeu Misuguchi, Lucinda e Sérgio Calzavara.

## **Resumo**

Este projeto teve por objetivo o desenvolvimento e organização de trabalhos em três linguagens visuais que considero ao mesmo tempo distintas e complementares no que se referem ao meu percurso como artista. São pinturas, gravuras e fotografias produzidas nos últimos quatro anos, dispostas de maneira orgânica e que buscam, cada qual em sua especificidade, tratar de temas relativos à concepção do espaço e suas ambiguidades. Neste sentido, procuro considerar elementos como sobreposições e recortes de planos, espelhamentos, reflexos, transparências; enfim, imagens imprecisas e difusas caracterizadas por estabelecer algum tipo de estranhamento ao espectador.

De certa forma, este tema acompanha meu trabalho desde outros tempos, certamente há mais de quinze anos, o que justifica também a apresentação de obras anteriores que possibilitam uma melhor compreensão deste percurso.

## **PALAVRAS-CHAVE**

fotografia; gravura; pintura; paisagem; tempo; espaço.

## **Abstract**

This study aimed at developing and organizing my work in three visual languages which at the same time I consider to be different and complementary in relation to my journey as an artist. It consists of paintings, prints and photographs produced in the last four years, arranged in an organic way and which seek, each in its own specificity, to address issues related to the conception of space and its ambiguities. In this sense, I try to investigate elements such as overlapping and clipping planes, mirroring, reflections, and transparencies, in short, inaccurate and diffuse images characterized by having meanings which are not easily revealed by the observer. I have been dealing with this theme in my work for about 15 years. This is the reason why I have also presented earlier works which enable a better understanding of this path.

## **KEY WORDS:**

photograph; print; painting; landscape; time; space.

Introdução 14

Parte 1 18

Parte 2 48

Bibliografia 150



## INTRODUÇÃO

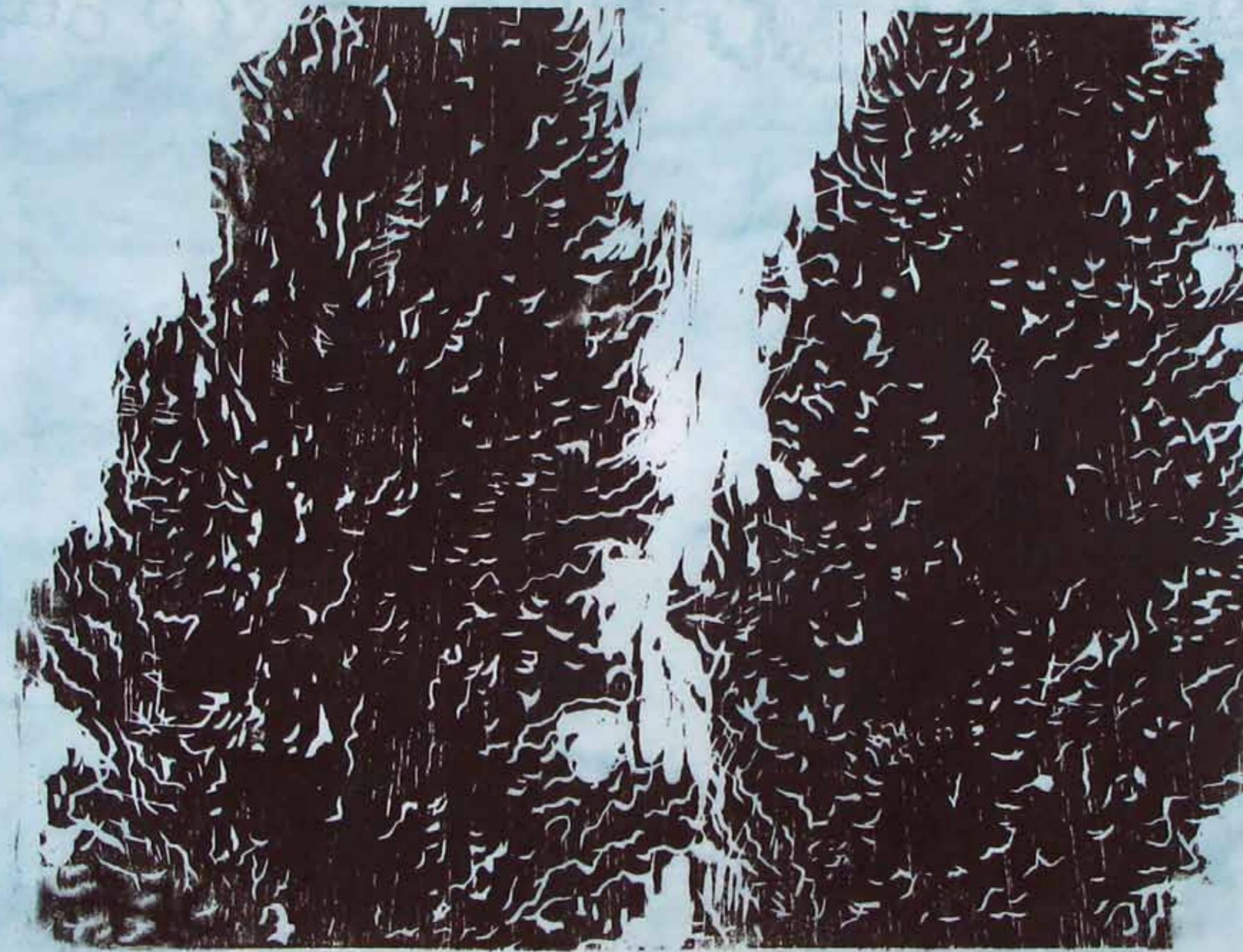
O título deste trabalho “Entremeios” refere a um modo de olhar; indica um lugar, um “estar”, um percurso: “estado intermediário entre dois extremos; espaço, coisa ou tempo entre limites”. Portanto, entremear implica em “por de permeio”, misturar, intervalar.

De fato, os trabalhos apresentados – gravuras, pinturas e fotografias – estão dispostos desse modo: intercalados, misturados entre si, e não separados em blocos distintos. Essa escolha deu-se justamente por sua própria natureza; embora constituindo-se em meios expressivos específicos, possuem uma relação estreita e íntima entre si. Guardam parentescos e influências recíprocas, sendo comum que uma imagem realizada numa determinada linguagem derive de uma outra executada em técnica distinta. E isso não obedece a uma hierarquia; às vezes é de uma gravura que surge uma pintura ou fotografia; em outras é uma pintura que instiga uma fotografia ou uma gravura; e há, ainda, casos de fotografias que suscitam gravuras ou pinturas. É verdade que esta última possibilidade representa, no híbrido de todas as imagens, um caráter dominante. Mas não é menos verdadeiro que essas

mesmas fotografias estejam profundamente imbuídas de um olhar que se formou primeiramente na pintura e na gravura.

Embora optando por mesclar as imagens dos trabalhos sem ordená-las por cronologia ou técnica utilizada, a parte escrita foi desenvolvida em duas etapas distintas. A primeira delas, um texto mais coeso, narrativo, em que procuro delinear o percurso de minha produção de acordo com seus conteúdos; e a segunda, escritos mais fragmentados onde busquei falar sinteticamente da natureza dos trabalhos. Porém, entendo que a parte principal desta tese resida sobretudo nas obras visuais apresentadas.

O nome “Entremeios” relaciona-se também com o trabalho de Mestrado apresentado nesta mesma instituição há alguns anos atrás, sob o título de “Frestas”. Ambos aludem à ideia dos espaços entre limites, algo que se entrevê: transparências, sobreposições, fragmentos, que, por sua vez, são percebidos numa determinada paisagem, território empírico e fonte básica de minha experiência como artista.



115

*Art Labzovna 2011*

**PARTE 1**

Uma das lembranças mais vívidas de minha infância – e se a retomo aqui é porque penso em seus desdobramentos no presente – é uma imagem com a qual convivi durante anos e, embora gostasse muito, desconhecia sua procedência. Ela ficava na parede bem à frente do piano de casa e, enquanto tocava, costumava olhá-la. Ela me era particularmente útil no estudo árido das escalas ou em trechos mais árdios de algumas partituras, quando constituía-se em consolo e incentivo. Durante anos, essa rotina repetiu-se. Acho que o que mais gostava nela não estava em seu tema, mas naquilo que percebia da matéria e espessura da pintura, as pinceladas, a tinta, a fatura. Isso, mais a cor – sobretudo, as nuances do verde das águas – me seduziam completamente.

Essa reprodução perdeu-se nas mudanças de casa de minha família, mas a lembrança da imagem permaneceu muito clara em mim. Há não muitos anos, ao folhear um livro de Van Gogh, deparei-me com ela. Foi uma surpresa. Primeiro, por vê-la “reencarnada”, tomando forma novamente diante de meus olhos, sabê-la de fato existente; e, em segundo, por ter descoberto seu autor. Acho que não era à toa que aquilo tanto me encantava.

## Cais com homens

Vincent Van Gogh

óleo sobre tela

c. 1888



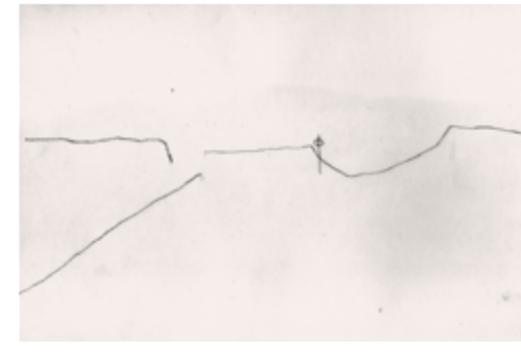
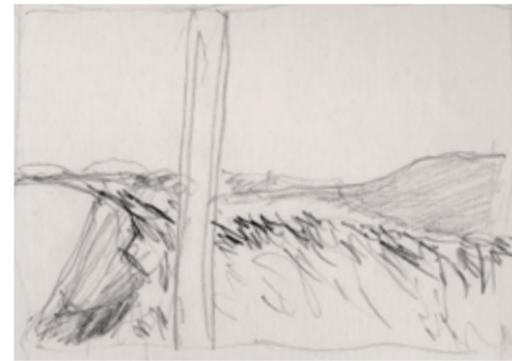
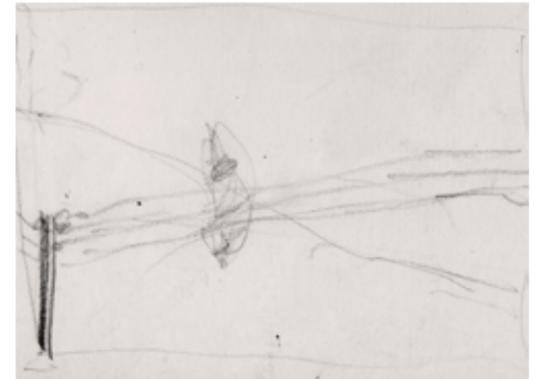
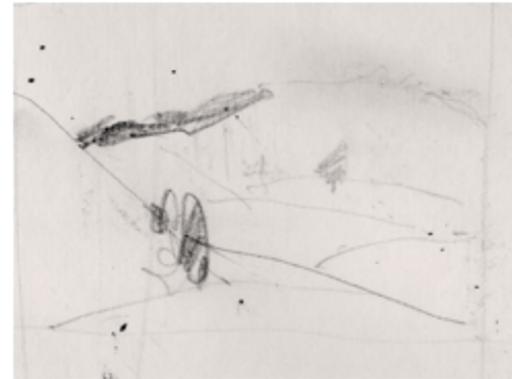
A experiência de ter convivido quase que diariamente e durante muito tempo, com uma determinada imagem e ter criado com ela um laço afetivo – foi também, acredito, determinante na minha escolha profissional (mesmo que eu tenha me apercebido disso só mais recentemente, ao redescobri-la folheando o livro de arte). Acho que o que eu sempre procurei como artista, sobretudo ao pintar, era encontrar a mesma intensidade, presença e beleza contidas nesta imagem que me acompanhara na minha infância e juventude.

Durante os anos de faculdade, acabei por dedicar-me mais ao desenho e à gravura. Nos anos que se seguiram à graduação, eras frequentes as minhas viagens entre as cidades de São Paulo e Campinas. Aí, sentava-me à janela do ônibus para observar a paisagem externa e desenhá-la. Preenchi alguns cadernos de desenho nesses trajetos. A paisagem, em si, era um tanto monótona: uma estrada margeada por vales e montanhas. Mas atraía-me a paisagem em movimento. Justamente por não ter um ponto fixo, aquela estrada era um *continuum* de imagens, espécie de cinema acelerado: uma transformação ininterrupta de ângulos, seus pontos em perspectiva

cambiantes, os inúmeros jogos de luzes dependendo das nuvens e da posição das montanhas em relação à estrada, os sinais de trânsito, que funcionavam, para mim, como pontuações gráficas (linhas que interferiam e se sobrepunham aos planos, dotando-os de certo 'colorido' e muitas vezes organizando-os). Era evidente que para desenhar isso tudo que me escapava, teria que pensar em outro tipo de construção que não fosse apenas calcada na observação. A velocidade com que as coisas se apresentavam e sumiam diante de meus olhos exigia um desenho que operasse num limite entre a observação e a memória; retenção e condensação. Ora ele era síntese do que via (espécie de instantâneo reduzido da paisagem), ora síntese também, mas não resultado de uma redução, e sim de uma somatória de sensações e coisas que haviam sido apreendidas num fluxo contínuo e que acabavam por se reorganizar numa nova imagem.



Sem título  
crayon sobre papel  
1995-96  
dimensões variadas



**Sem título**

pastel, verniz e crayon

sobre papel

1995-96

dimensões variadas



Os desenhos que surgiram a partir dessas experiências também redundavam em naturezas distintas: havia aqueles onde se distinguíam as linhas mais fluidas, cheias de inflexão, muitas vezes interrompidas; linhas que para mim exprimiam a ideia daquilo que é da ordem da leveza, do instável, do efêmero e do fugaz.

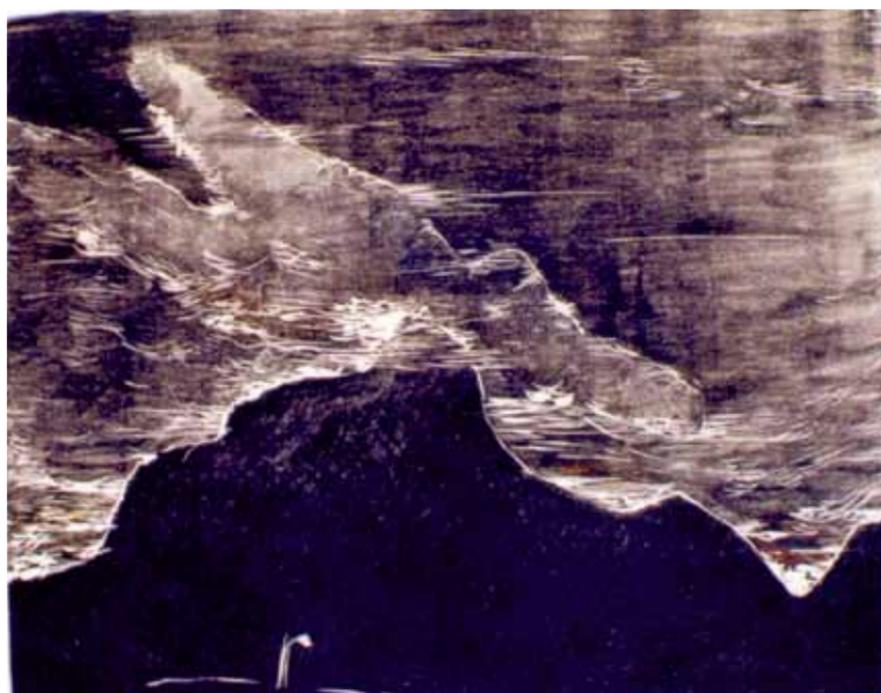
Em outros, frutos daquilo que chamei de “condensação”, percebia-se uma qualidade mais associada à solidez, espécie de suspensão, onde as massas, e não só as linhas também tinham um papel determinante (fato esse diretamente relacionado ao próprio tempo de elaboração desses desenhos, diferentes nos dois casos).

Muitos desses desenhos, por sua vez, originaram outros trabalhos, gravuras e pinturas. As primeiras (xilos e metal) tinham uma qualidade atmosférica – nas xilos, adquirida através da cor e das “massas” que se obtém na entintagem da própria superfície da madeira; e, nas gravuras em metal, fruto da superposição dos vários banhos de ácido e das camadas de *lavis*, o que resultou numa gama de meios-tons a fim de se obter um efeito de densidade da superfície. As pinturas, na mesma chave de entendimento, operavam no limite da imprecisão dos planos, uns quase fundindo-se aos outros, diferenças sutis entre cores muito próximas.



**Sem título**  
xilogravura a cores  
1996  
24,5 × 30 cm

**Sem título**  
xilogravura a cores  
1996  
40,5 × 46 cm



**Sem título**  
gravura em metal  
1996  
20 × 28 cm

**Sem título**  
gravura em metal  
1996  
20 × 28 cm

**Sem título**  
gravura em metal  
1996  
39 × 43 cm





#### Sem título

óleo sobre madeira

1995

50 × 50 cm

Ter me estabelecido definitivamente em São Paulo, em meados dos anos 90, teve um impacto grande em meu olhar mais habituado, até então, à experiência de horizontes longínquos. A presença constante de ortogonais deu-me outra percepção da organização do espaço. Descobri a cidade como paisagem complexa, constituída de cruzamentos de eixos e de uma superposição de planos. Pouco a pouco, o que para mim, anteriormente, encontrava-se nas massas das montanhas, começou a se mostrar também nos planos entrecortados da cidade: interessava-me a relação que se estabelecia entre eles que, dependendo dos ângulos e da luz, criavam uma ambiguidade espacial – muros, janelas entreabertas, sombras projetadas, frestas<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Frestas foi o nome de minha dissertação de Mestrado defendida em 2006 nessa mesma Instituição.



#### Sem título

óleo sobre tela

1997

70 × 100 cm

Depois da experiência em São Paulo, vivi por dois anos em Londres, com uma bolsa de estudos em pintura. Lá, costumava subir nos telhados dos edifícios para desenhar a cidade, percebendo elementos cuja presença longínqua se impunha sobre a massa mais regular da cidade, como a cúpula verde de uma catedral. A cúpula quebrava a regularidade das formas urbanas – ela era como um hiato, um objeto suspenso, causando uma ligeira perturbação na paisagem. Isto se podia sentir até na relação entre a cúpula e o ar que a envolvia, que parecia mais denso, mais visível. Fiz muitos desenhos de observação a partir desse olhar, que resultaram em algumas pinturas de fatura generosa, em que a própria espessura da tinta tinha um papel determinante na organização dos planos.

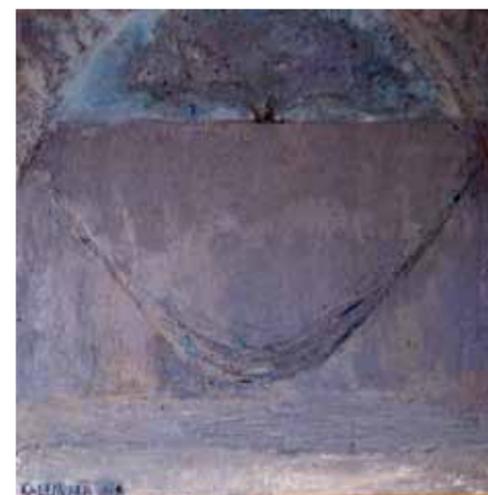


Sem título  
grafite sobre papel  
1994  
dimensões variadas

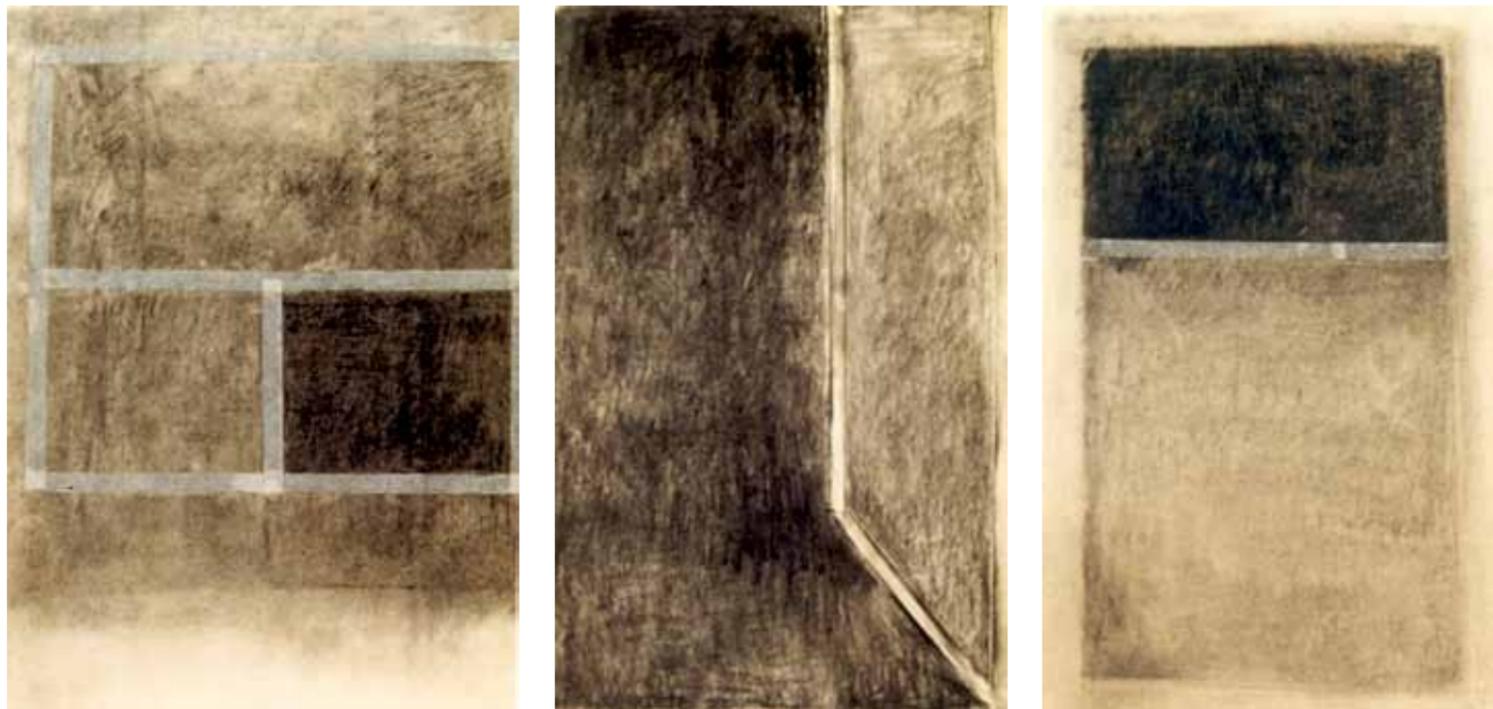


Logo em seguida, ainda em Londres, desenvolvi um grupo de pinturas, ainda relacionadas à paisagem, mas uma paisagem construída através da memória. Uma série de telas quadradas, inspiradas em desenhos antigos do jardim da casa dos meus pais. Cadeiras, escadas, arcos – tudo mergulhado em uma atmosfera 'líquida', no sentido de que nelas, novamente, o ar se adensava, até parecer capaz de envolver tudo que nele se encontrava: entrevíamos os objetos que pareciam emergir da atmosfera circundante. Tudo isso através de uma paleta restrita, de cinzas, que evocavam a ideia de memória.

Sem título  
óleo sobre tela  
1997  
50 × 50 cm



Esse período em Londres foi muito rico em termos de convivência com trabalhos artísticos – especialmente pinturas – que até então só havia visto através de reproduções. A frequência regular a museus foi importante como “educação do olhar”. Algumas salas eram constantemente revistas: Rembrandt, Cézanne, Seurat, Van Gogh. Entre os ingleses, Turner, sobretudo suas aquarelas e pinturas finais, quase monocromáticas e muito atmosféricas. Algumas exposições marcaram-me de maneira singular, como as de Bonnard, Morandi, Mondrian, Giacometti e Hiroshige.



Sem título  
carvão sobre papel  
1998

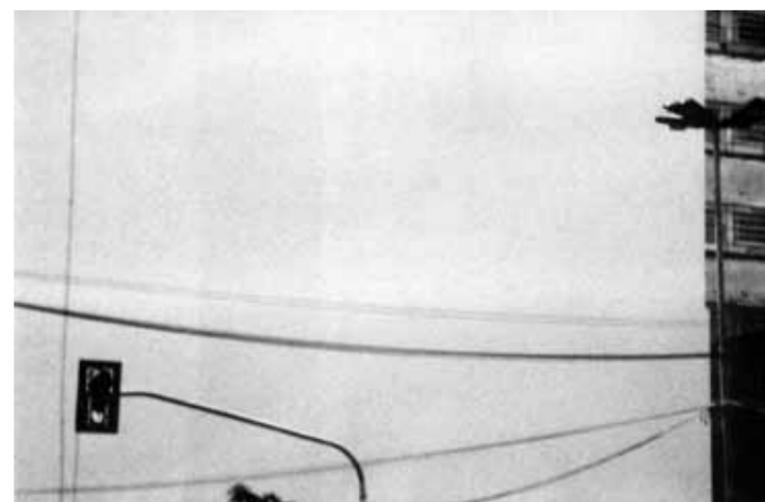
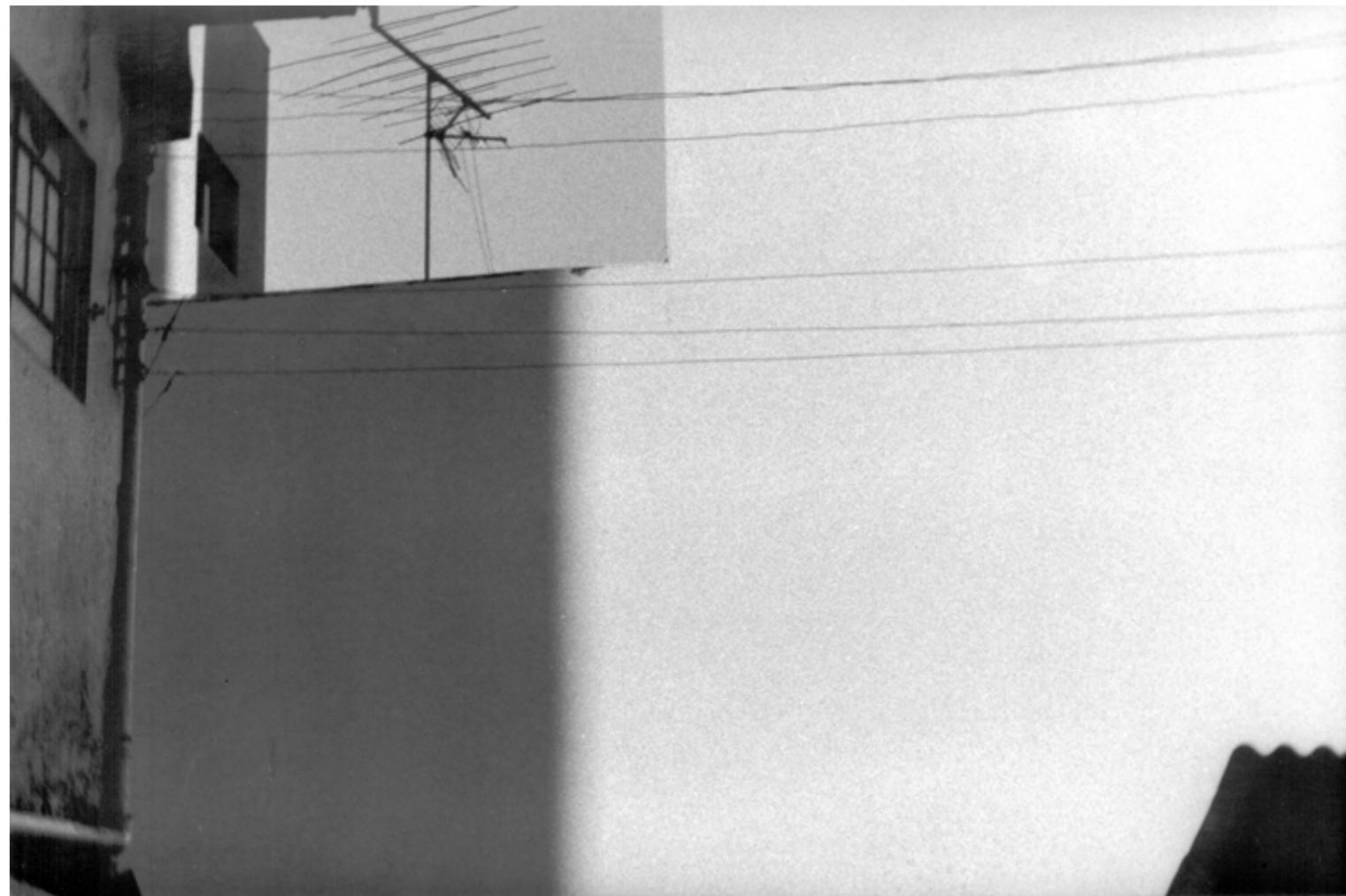
Foi também a partir dessa época que comecei a fotografar mais regularmente. Uma das fotos que orientou o curso de minhas pesquisas foi a de uma janela cujo vidro era recoberto de pintura e, portanto, se tornara opaco, impedindo que se olhasse através dele. Era uma metáfora material da pintura – a janela, olhar que atravessa as paredes; a pintura, superfície opaca que revela algo além de si mesma. A partir dessa foto, fiz uma série de desenhos a carvão. Depois, comecei a pintar algumas telas, fazendo com que simulassem janelas e portas através da escolha de seus formatos

trabalhando suas divisões não mais através de desenhos, mas com fita crepe. A intenção era promover uma simbiose entre cor e superfície a fim de constituírem-se na própria materialidade do trabalho.

Também pintei as janelas e molduras abandonadas que obtinha em depósitos ou coletava pelas ruas. Ao fazê-lo, tentava imprimir nelas qualidades pictóricas, ao mesmo tempo em que procurava dar às pinturas sobre tela, que trabalhava em paralelo, um pouco da concretude desses objetos.

Sem título  
óleo sobre tela  
1998  
103 × 47 cm





De volta a São Paulo, continuei a fotografar e a pintar. Não raro, trabalhava a superfície da pintura raspando-a com uma espátula para retirar fragmentos de matéria. Explorava as ranhuras, os limites. Sempre a questão dos planos, mas sobretudo os espaços que os separam. As fotos tinham o mesmo olhar - tentavam captar os intervalos, as ambiguidades do espaço – o cheio (superfície) que podia ser interpretado como vazio (intervalo), planos distintos que pareciam fundir-se sob a ação da luz.



Sem título  
óleo sobre madeira  
2000-01  
50 × 50 cm

Aos poucos, a prática da fotografia adquiriu uma autonomia, mesmo que ainda estivesse fortemente ligada à reflexão sobre a pintura. Na verdade, a fotografia era uma maneira de continuar a pintar, uma vez que meu olhar procurava em ambas certos elementos comuns – grandes superfícies coloridas, jogos de luzes e planos. Ao mesmo tempo, o contrário também era verdadeiro: ela me apresentava novas possibilidades em relação à pintura (e também, mais recentemente, à gravura). Acredito que, de algum modo, a fotografia veio tentar resolver um impasse que travava com a pintura desde Londres, onde vinha me conscientizando de uma qualidade metafísica em meus trabalhos que, pouco a pouco, começara a me incomodar. Passei a buscar uma aproximação mais estreita entre a pintura e o mundo – queria que minha pintura tivesse uma ‘presença’ no

mundo do mesmo modo que outra coisa: um objeto que existe, que *‘esta lá’*. Queria que ela fosse capaz de emanar uma pulsação, ocupar um lugar. Não à toa, meu olhar havia sido atraído por uma janela cujo vidro havia sido pintado: vi, ali, qualidades que normalmente delegamos ao campo da pintura – uma gestualidade espontânea, uma beleza da matéria e uma integridade emanando dessa beleza – que também gostaria alcançar com meus trabalhos.

Fotografar perambulando pelas ruas, ‘extraíndo’ das coisas e da realidade ao redor algo que *‘já estivesse lá’* e que meu olhar só fizesse percebê-lo, encantou-me. Começar a usar essas imagens captadas para desdobramentos posteriores, fosse na pintura ou na gravura, foi uma consequência natural.

A pintura, para mim, é um desafio constante. Um percurso semeado de armadilhas técnicas e semânticas.

A fotografia e a gravura me permitem ir adiante quando sinto um impasse na pintura. “O que procuro com ela”? Não quero uma pintura ilustrativa, tampouco nostálgica. Gostaria de fazer uma pintura incrustada no presente: que tenha um corpo, uma existência. Uma pintura-lugar, dotada de uma potência própria, capaz de sugerir significados e não se encerrar numa única chave interpretativa. Portanto, mesmo quando ela parte de uma fotografia, ela não procura aderir à imagem fotográfica – ao contrário: à medida que vai se construindo, procura agregar qualidades próprias, inerentes à linguagem pictórica.

O grupo de pinturas produzidas em 2009 obedeceu a esse princípio. Elas surgiram, em sua maioria, de imagens já existentes – imagens impressas, fotografias de artistas, fotografias de amigos e fotografias próprias. Na verdade, não estava com isso querendo discutir nenhuma questão ligada à originalidade na obra de arte. Foi puramente uma questão de afinidade com as imagens. Olhando para o percurso de minha pintura, é inegável uma aproximação desse grupo de trabalhos com aquilo que é comumente chamado de ‘universo figurativo’. Havia

ali, sem dúvida, uma vontade de aproximar-me das coisas que estão no mundo, uma vontade de tocá-las, descrevê-las, análoga talvez àquela associada à pintura holandesa. Essas pinturas, que agrupei sob o nome de “Através” por mostrarem situações sempre relacionadas a esse modo de percepção – olhar através de algo, de uma superfície (camada) que poderia se traduzir em cortina, em vidro, em névoa ou nas molduras de uma janela – embora representassem o desejo legítimo de levar a pintura em direção a uma visualidade mais ‘figurativa’, algo que se afirmasse *paripassu* com a realidade ao redor, possuem certa suspensão, certo ‘encantamento’ que as coloca sempre a um passo aquém da concretude almejada. Talvez essa característica paradoxal seja fruto de seu ponto de partida, fotografias – elas mesmas realidades já convertidas em imagens. Ou talvez corresponda ao que chamaria de certo apego na execução da pintura – consequência (não acredito que irremediável) da vontade de bem representá-la. Ou ainda, se deva a ambos os fatos. Também me ocorre aqui a lembrança de uma afirmação do pintor Barnett Newman, a de que a pintura é física e metafísica do mesmo modo que a vida. Condição a que não podemos fugir? Não sei, mas sigo buscando por uma pintura que traga o rastro de uma experiência.

Sem título

xilogravura a cores

2008-11

12 × 12 cm



Em 2008, a partir de um convite para um projeto coletivo, retomei a prática da gravura através da xilogravura. Nessa ocasião, elaborei 12 imagens em formato pequeno (12 × 12 cm), a cores, impressas à base d'água. Isso me permitiu uma liberdade com a imagem gravada, uma fluidez, que me agradou, tornando-a mais pictórica.



A partir daí, resolvi trabalhar com a mesma técnica em superfícies maiores (80 × 100 cm). Não consegui imprimi-las à base d’água (foram impressas com tinta gráfica base óleo), mas penso que essas imagens também adquiriram qualidades relacionadas ao universo da pintura, não só pelo uso da cor, mas pelas fusões das passagens entre elas, construídas através do uso de rolos e pincéis. Esse grupo de trabalhos, reunidos numa exposição a que chamei “Distâncias”, também tinham algo de inédito para mim: elas possuíam uma certa narrativa, ligada a uma ideia de percurso, uma cartografia imaginária. Também pela primeira vez, os trabalhos ganharam títulos que faziam alusão ao aspecto geográfico da paisagem (Norte, Sul, Distâncias, Caminho do Mar, Vênus, para exemplificar alguns), algo talvez que evidenciava novamente a vontade de se aproximar do mundo. Outra novidade foi a presença da figura humana, ainda que de forma muito discreta: figuras de perfil ou de costas, figuras que se confundiam na paisagem. Além das figuras humanas, havia também a presença de dois anjos – um sob a forma de uma escultura (um perfil petrificado), e o outro na figura alegórica de um anjo do Juízo Final, extraída de uma pintura de Masaccio.

Essas gravuras também possuíam uma forte relação com a fotografia, o desenho e a imagem impressa. Elas haviam surgido basicamente de um arquivo pessoal constituído por fotografias, cadernos de desenho e livros de arte.

Embora minha relação com a gravura nos anos de formação tivesse se realizado mais na experiência com a gravura em metal, a eleição pela superfície da madeira, nesses últimos anos, foi um processo bastante natural. Sua natureza mais quente, a possibilidade de rapidamente criar áreas densas ao entintar as superfícies da própria madeira, foram determinantes nessa escolha (muito diferente do metal, onde há que se criar uma superfície através de processos como a maneira negra, a água-tinta, a água-forte, etc). O caráter híbrido que muitas dessas imagens adquiriram ao trazerem consigo algo da natureza fotográfica – proveniente do tipo de figuração –, pictórica – pelas passagens e uso da cor – e ao mesmo tempo xilográfica – pela presença inequívoca da madeira através da marca de seus veios na imagem impressa – foi também algo que me interessou.

Por que fotografar? O que a fotografia me dá diferente da pintura, do desenho ou da gravura?

Realmente há algo no ato de fotografar que é único e que acaba se refletindo na natureza das imagens que advém dele. Na fotografia, há algo encantador no contato direto e imediato que se estabelece com o mundo. É como se nossas mãos conseguissem tocar as coisas, mesmo as mais distantes e conseguíssemos levar para casa se não o todo, pelo menos uma parte da materialidade que constitui o mundo naquele instante. E, mesmo com o passar dos anos que nos separam desde a descoberta da fotografia até hoje (e toda a revolução que se operou com as novidades digitais), há ainda algo de mágico ao se apertar o botão de uma máquina fotográfica e verificar o que foi ‘retido’ daquilo que o nosso desejo vislumbrou.

Talvez o que mais me atraia ao querer fotografar seja o caráter do inesperado, do acidental: mesmo aquilo de que gosto e me faz decidir por enquadrar um determinado ângulo ao disparar o obturador é sempre algo que não controlo ou que não produzi completamente: não pintei os muros para fotografá-los, não coloquei determinado objeto em cena, nem determinada pessoa para a objetiva. Em outras

palavras, não usei da “intervenção”. Mas justamente essa “mínima ação” é o que aprecio ao fotografar. De certa forma, o que procuro já está ali. São cenas “invisíveis”, sem nenhum apelo específico (histórico, social ou político), cenas sem importância, até que alguém se disponha a olhar para elas e fotografá-las.

Também percebo uma unidade entre essas fotografias, ao pensar em seu conjunto: nelas, há na maioria das vezes, uma geometria subjacente a organizar a superfície imagética. Poderia agrupá-las sob o tema genérico da paisagem e, sem dúvida alguma, essa categorização não seria impertinente. Mas prefiro chamar de espaço – acho mais adequado e menos abrangente. São fotografias do espaço e nesse sentido, dialogam diretamente com o interesse que sempre nutri na pintura: uma tentativa de desenvolver um espaço que tivesse qualidades suficientes para dotá-lo de uma potência e dinâmica própria, um espaço que ressoe.

Outra observação é a de que mesmo a fotografia sendo, dentre as linguagens das quais me utilizo, aquela reconhecidamente mais

“técnica”, científica e objetiva, ela é para mim, a mais “aberta”, imprecisa, “suja”, a mais próxima daquilo que Virginia Woolf chamou da “lenta mácula do mundo”. É disso que gosto, justamente. Acredito que isso se deva, como já mencionei anteriormente, ao fato dela, por sua natureza, operar em relação direta com a realidade, ao tempo do acontecimento.

Além disso, com a agilidade e rapidez da câmera digital em visualizar de imediato aquilo que se flagrou, reforça aquilo que há da ordem do relativo na imagem fotográfica – não consigo me decidir pelo melhor enquadramento, posso tirar vários disparos muito próximos uns dos outros: poucos centímetros já permitem toda uma variação na composição e no modo como aquela determinada imagem será absorvida por um possível observador. Daí, a necessidade, muitas vezes, da sequência fotográfica – ela pode vir a reforçar uma determinada ideia do autor que não seria legível numa única imagem.

E, quanto ao modo de expressão, como já dizia Cartier-Bresson em seu famoso ensaio<sup>2</sup>, “há mil e um meios de destilar o que nos seduziu. Deixemos, pois, ao inefável todo o seu frescor e não falemos mais a respeito...”

**2** CARTIER-BRESSON, Henri. “O instante fotográfico”. In: *Zum #1*. Outubro 2011. Revista Fotográfica. Instituto Moreira Salles. São Paulo. p. 148.



**PARTE 2**

A fluidez da água em suas formas e reflexos, suas imagens e sua materialidade, significam o meio e o percurso destes trabalhos. O contínuo movimento – contornos, rugas, ondulações – aproximação e fuga, metáfora do tempo.

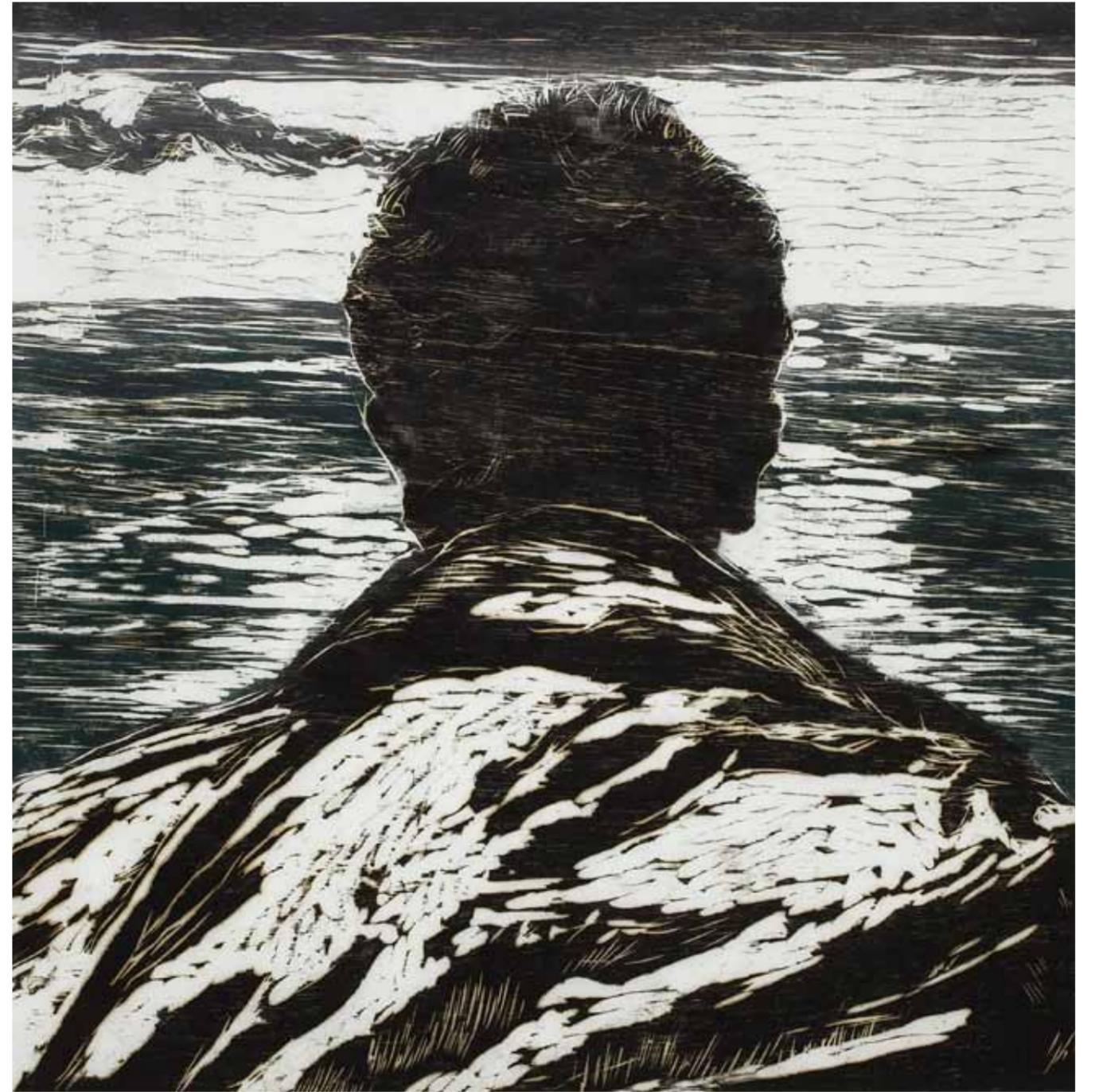
Ao gravar, singrando a goiva na madeira, pensava nas proas dos barcos em forma de v, abrindo caminho nas águas. Veios da madeira, veios d'água. Superfícies que se comunicam.

A chuva no mar. Perdemos a nitidez das coisas. A linha do horizonte esvai-se, fundindo mar e céu. Distâncias.

E mesmo quando a água não está presente nas imagens, ela norteia possíveis significados que delas possam emergir – múltiplas e diferentes perspectivas, aquilo que nos escapa.

Talvez, tudo tentativa em si contraditória, afinal, nascida do desejo de apreender seu caráter transitório.

Exílio  
xilogravura a cores  
2009  
70 x 70 cm



**Volta**  
xilogravura a cores  
2011  
80 x 100 cm



**Sem título**  
xilogravura a cores  
2011  
18 x 24 cm



Sem título  
xilogravura a cores  
2009  
18 × 24 cm

Pausa  
xilogravura a cores  
2009  
80 × 100 cm





**Norte**  
xilogravura a cores  
2009  
80 × 100 cm

**Brisa**  
xilogravura a cores  
2009  
50 × 60 cm





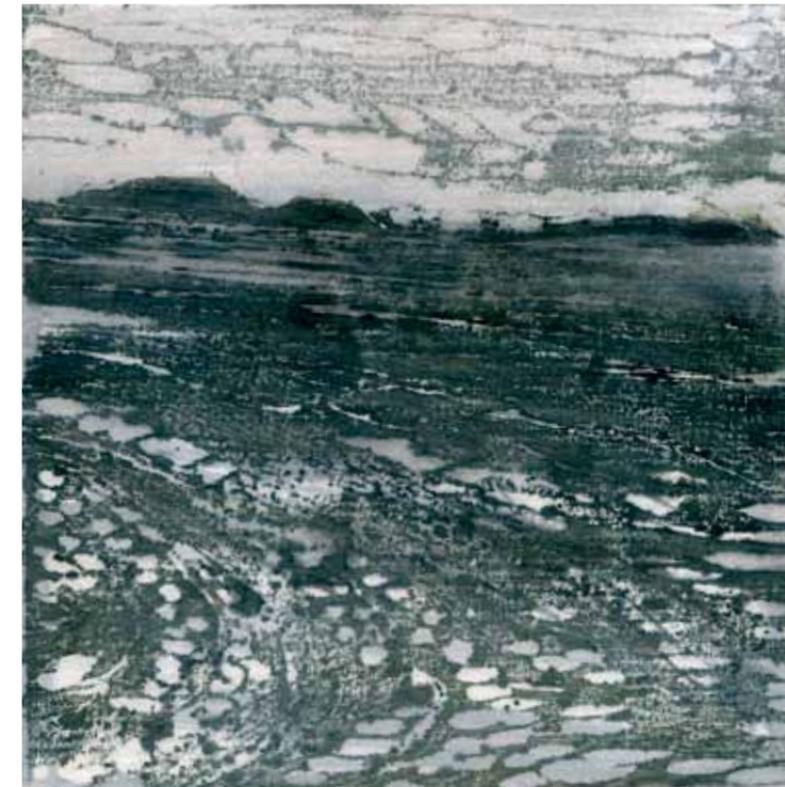
**Niteróis**  
xilogravura a cores  
2009  
50 × 60 cm

**Deriva**  
xilogravura a cores  
2009  
80 × 100 cm





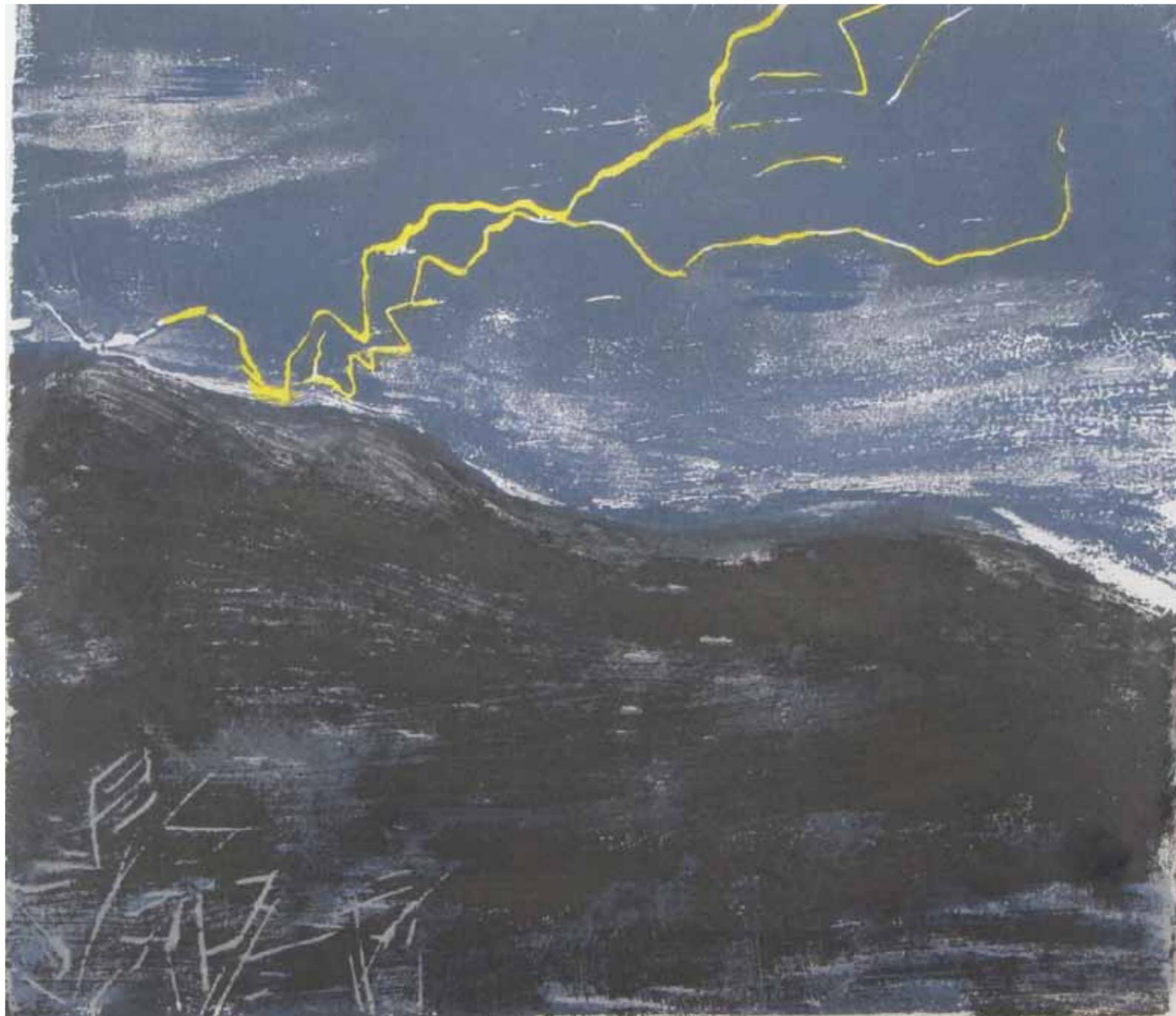
**Albamar**  
xilogravura a cores  
2009  
80 × 100 cm



**Sem título**  
xilogravura a cores  
2009  
12 × 12 cm



**Sem título**  
xilogravura a cores  
2009  
12 × 12 cm



**Sem título**  
xilogravura a cores  
2011  
18 × 24 cm

**Distâncias**  
xilogravura a cores  
2009  
60 × 38 cm





Sem título  
xilogravura a cores  
2011  
18 x 24 cm

Sem título  
xilogravura a cores  
2011  
18 x 24 cm



**1** PETRARCA. *L'ascension du Mont Ventoux*. Paris: Séquences, 1990.

**2** Parsifal é o personagem principal da ópera de mesmo nome de Richard Wagner, livremente baseada no poema épico de W. Von Eschenbach (século XIII) sobre o cavaleiro arturiano Parsifal e sua procura pelo Santo Graal. Citado em HOFMANN, W. *Las partes y El Todo*. In: La Abstracción Del Paisaje – Del Romanticismo Nórdico AL Expresionismo Abstracto. Fundació Juan March, Madrid, 2008. P. 19.

A percepção do espaço e a experiência do tempo. Caminhos entrecruzados.

A infinitude que Petrarca descobre ao seu redor, quando sobe o Monte Ventoux<sup>1</sup>, o leva da contemplação do espaço à contemplação do tempo.

Não seria o próprio ato de olhar o horizonte um desejo não revelado de perseguir o que de nós inevitavelmente se perde?

Mas o inverso também é válido, como se verifica nas palavras de Parsifal<sup>2</sup>, em sua travessia, “(...) quase não cavalguei, e me parece já estar muito longe”. Ao que seu companheiro Gurnemanz responde: “vês: o tempo se converte aqui em espaço (...)”.

Deslocar-se. Olhar *através* e *para além*. Veladuras de linhas, formas, planos. Apreensão entremeada e fragmentada de uma paisagem – espaço/tempo – em processo contínuo.

Vestígios, indícios. O fora de foco. Aquilo que meus olhos e minha memória já não alcançam.

Sem título  
xilogravura a cores  
2011  
18 × 24 cm



Sem título  
fotografia  
2011





Sem título  
fotografia  
2011

Sem título  
fotografia  
2011



Sem título  
fotografia  
2011



Sem título  
fotografia  
2011



Sem título  
fotografia  
2002



As janelas estiveram presentes em meu horizonte desde muito cedo.

Olhar através de algo – uma janela, uma superfície translúcida, uma fresta – sempre me pareceu um pouco mágico: é um mundo em si, recortado por outro. Esse recorte, seja de dentro para fora ou de fora para dentro, oferece um jogo visual intenso e diversificado – o primeiro e o último plano se comunicam, muitas vezes fundindo-se num curioso amálgama; transparências que se somam; planos que interceptam a visão; vislumbres de espaços que se entreveem.

O que está longe pode apresentar-se surpreendentemente próximo. O reflexo projetado no vidro: enigma. O entorno se movimenta. Outros planos. Futuras fronteiras, onde os limites já não serão reconhecíveis.

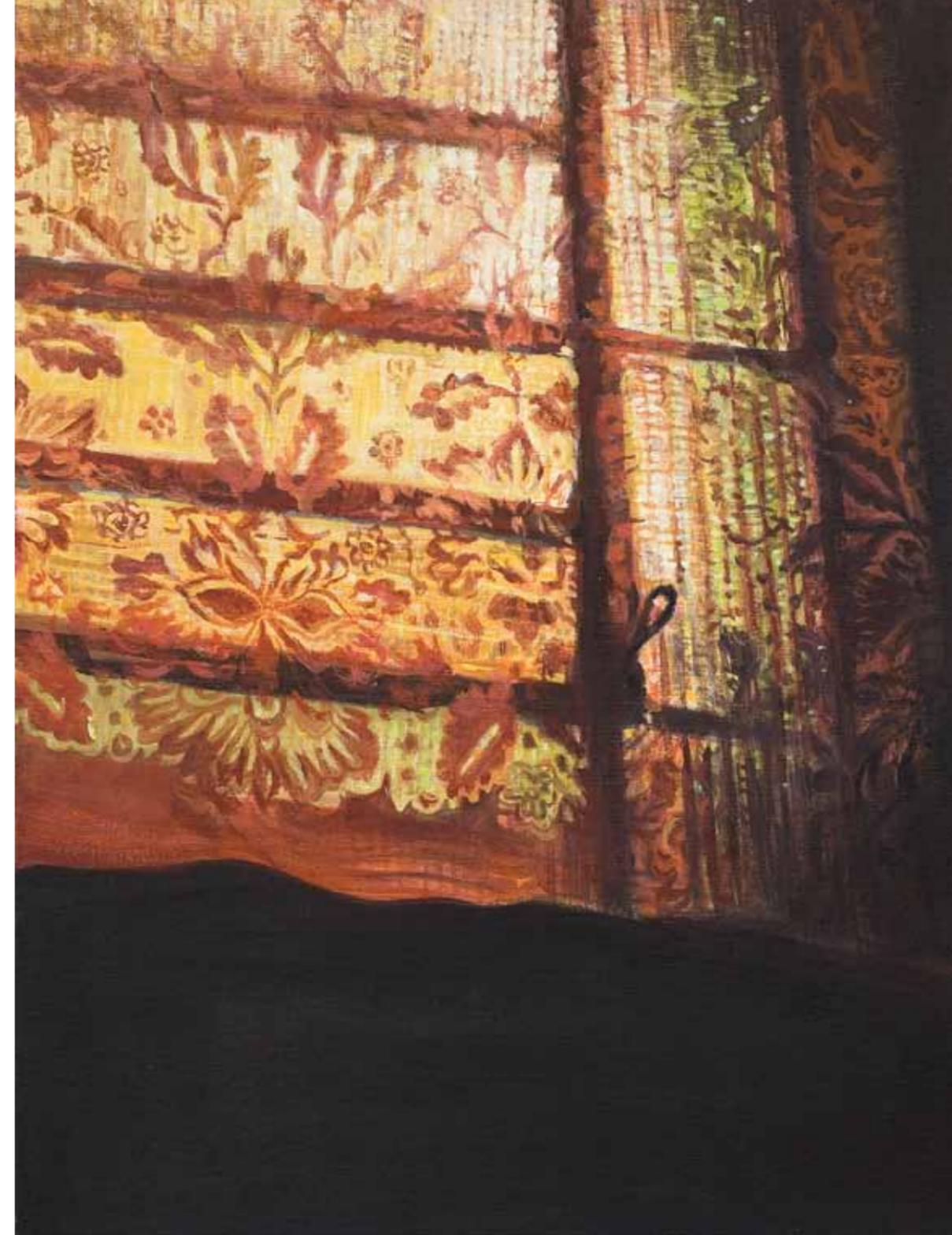
Sem título  
óleo sobre tela  
2009  
25 x 50 cm



Sem título  
fotografia  
2009



Sem título  
óleo sobre tela  
2009  
40 × 30 cm





Sem título  
óleo sobre tela  
2009  
30 × 30 cm

Sem título  
xilogravura a cores  
2009  
12 × 12 cm





Sem título  
óleo sobre tela  
2009  
30 × 40 cm



Sem título  
óleo sobre tela  
2009  
30 × 40 cm

Sem título  
fotografia  
2010

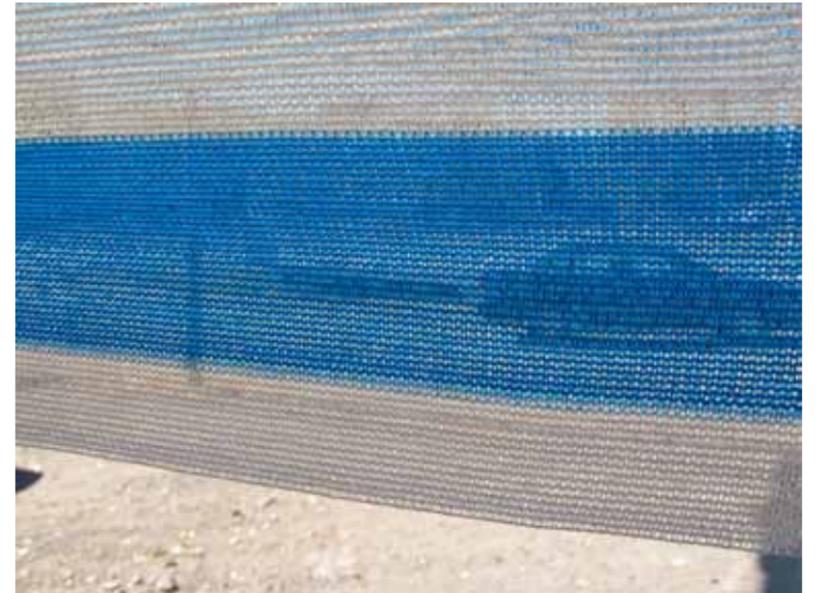


Sem título  
xilogravura a cores  
2011  
18 x 24 cm





Sem título  
fotografias, 2011



Sem título  
fotografia  
2011



Sem título  
fotografia  
2011



Sem título  
fotografia  
2011



Sem título  
fotografia  
2011



Sem título  
fotografia  
2011



Alguma geometria a organizar o espaço. É como se o olhar quisesse ordenar a complexidade do que está a seu redor; às vezes de forma mais sutil, outras, mais rigorosa. Por onde andar e o que levar consigo.

Mas não se trata de uma geometria pura, suspensa. Ela sempre busca, como espécie de contraponto, uma matéria viva, cheia de cicatrizes, camadas de deposição de outras memórias que se acumulam até o presente. Há um gosto por algo que se sedimentou mesmo à revelia – uma marca de óleo, pinturas esquecidas em muros e paredes, a ferrugem instalada. Essas imagens funcionam para mim como testemunho pictórico a céu aberto – são “arranjos” de cor apurados, que muitas vezes encontramos nas próprias obras artísticas. Tudo ali se comunica.

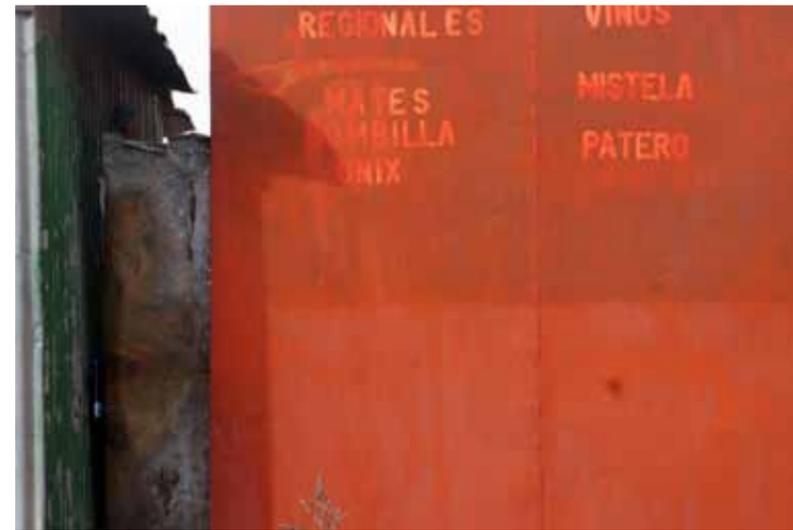


Sem título  
fotografia  
2011

Sem título  
fotografia  
2011



Sem título  
fotografia  
2011



Sem título  
fotografia  
2011



Sem título  
fotografia  
2011



Sem título  
fotografia  
2011





Sem título  
fotografia  
2010

Sem título  
fotografia  
1998



Sem título  
fotografia  
2010



Sem título  
fotografia  
2010



Sem título  
fotografia  
2011



Sem título  
fotografia  
2003



Sem título  
fotografia  
2008



Sem título  
fotografia  
2005



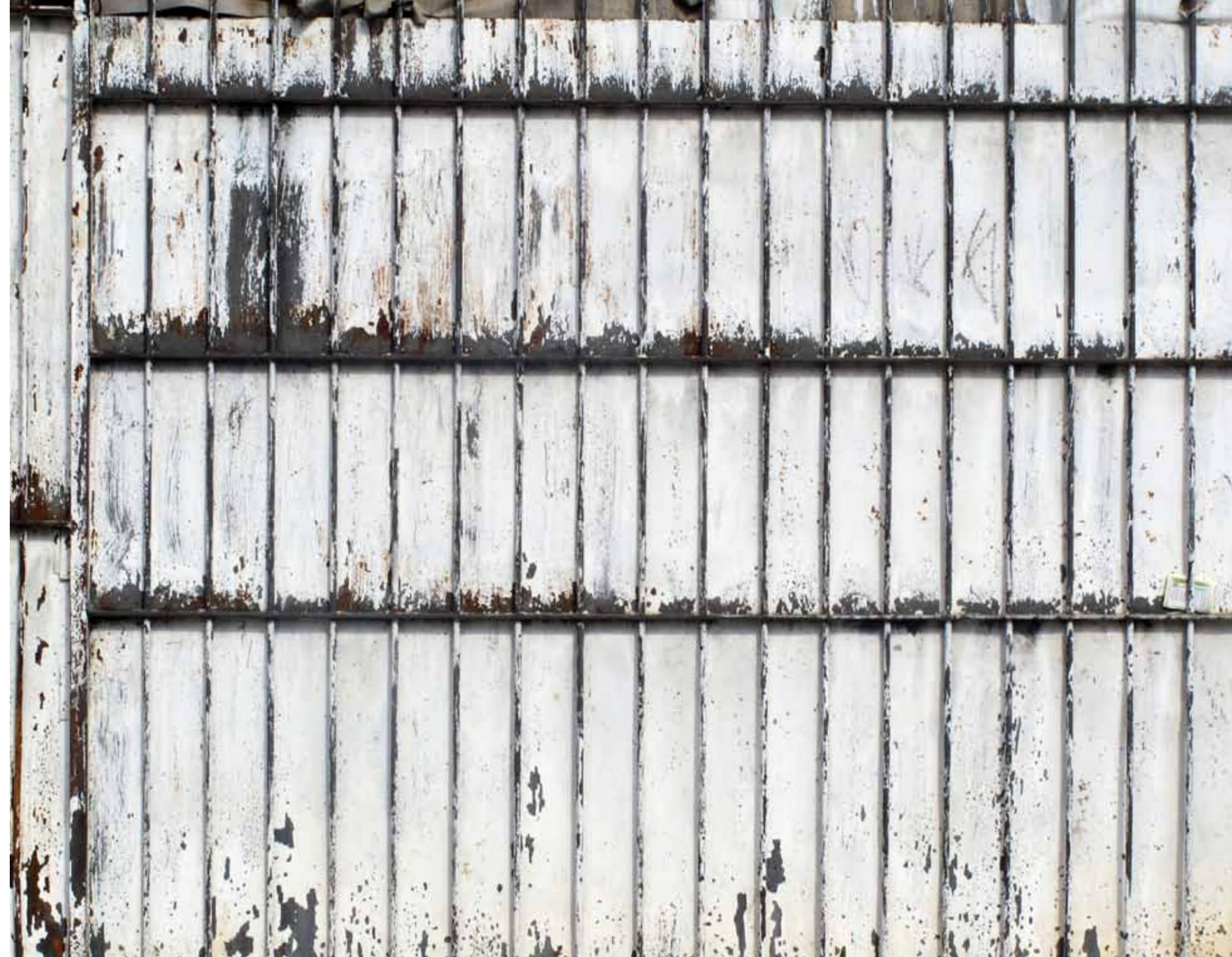
Sem título  
fotografia  
2005





Sem título  
fotografia  
2011

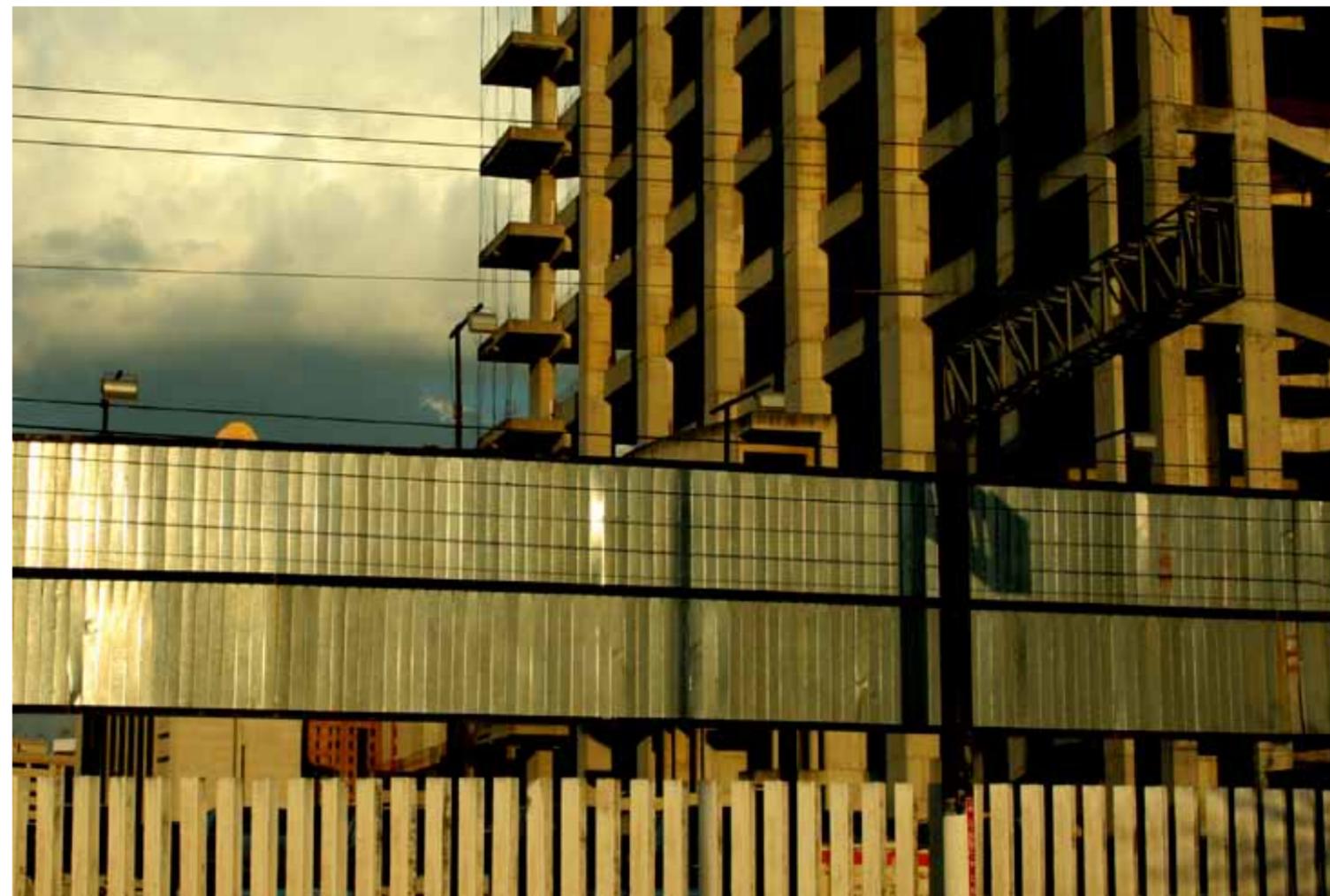
Sem título  
fotografia  
2011





Sem título  
xilogravura a cores  
2011  
24 × 18 cm

Sem título  
fotografia  
2008





Sem título  
xilogravura a cores  
2011  
18 x 24 cm

Sem título  
xilogravura a cores  
2011  
18 x 24 cm

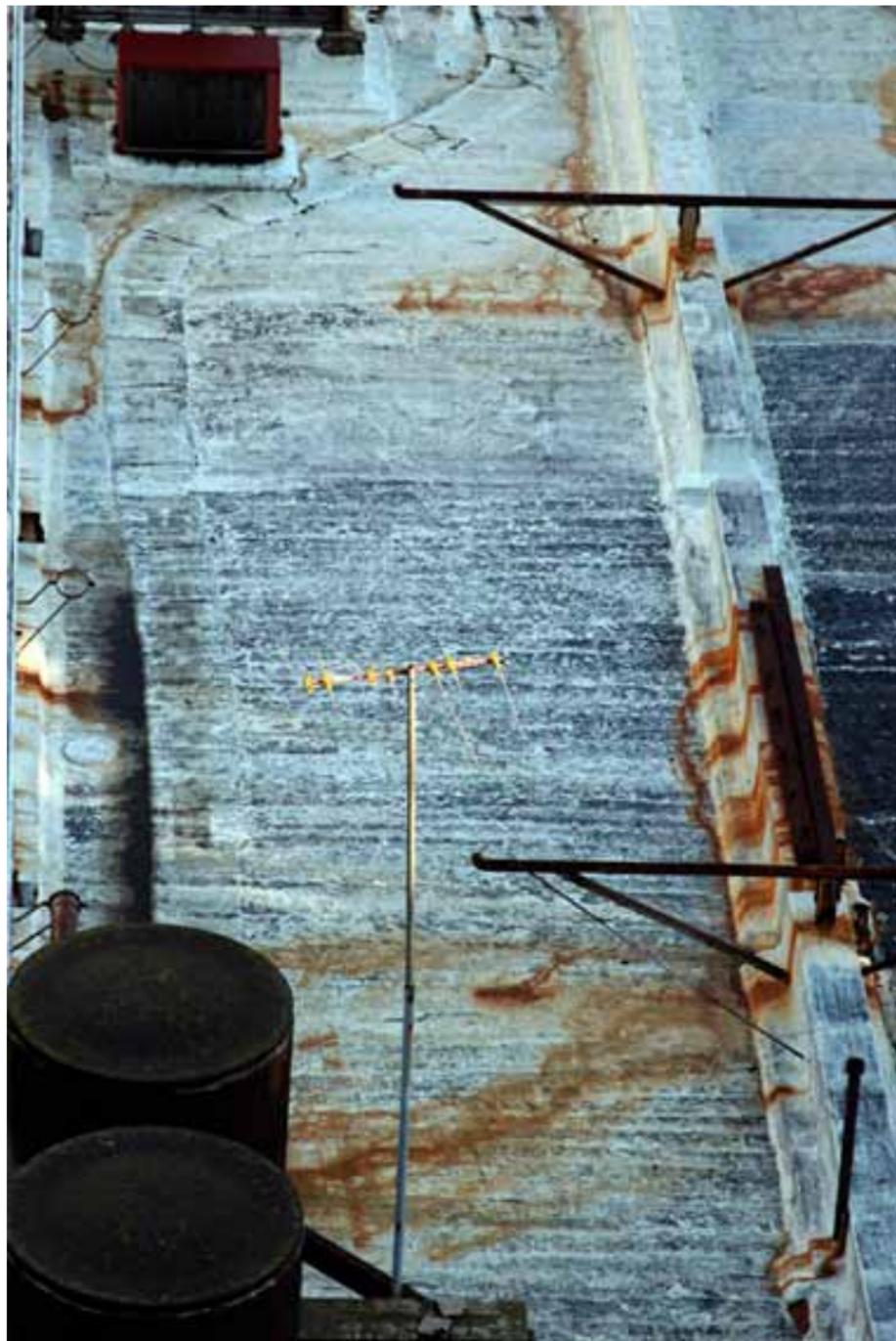




Sem título  
fotografia  
2008



Sem título  
fotografia  
2008



Sem título  
fotografia  
2008

Caminho para o mar  
xilografia a cores  
2009  
100 x 80 cm

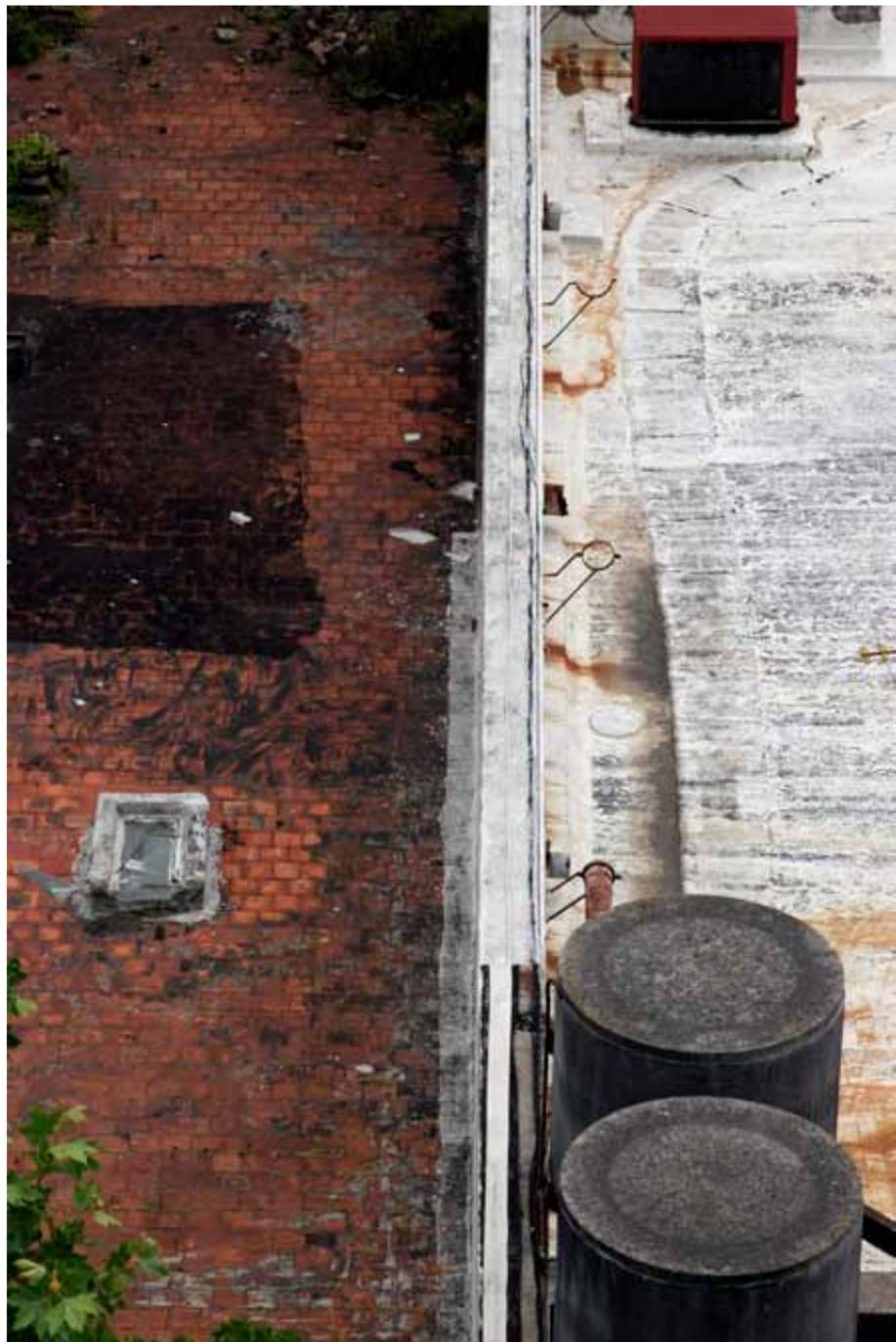


Sem título  
fotografia  
2011



Sem título  
fotografia  
2002





Sem título  
fotografia  
2008



Sem título  
fotografia  
2011



Sem título  
fotografia  
2011

Sem título  
fotografia  
2011





Sem título  
fotografias, 2010



Paisagem e imagem. A luz reverbera a matéria sólida, transformando-a em virtualidade, projeção.

É fato que ilusão e arte caminham juntas. Talvez por isso, no universo artístico, em especial o da pintura, a presença constante de espelhos, objetos e superfícies reluzentes, que, ao refletirem o entorno, propiciam encantamento ao espectador.

Assim como as janelas, os reflexos permitem a exploração de espaços que se abrem a partir deles, quebra-cabeça visual engendrado pelas inversões e transparências. Com isso, todo um estranhamento se instala na imagem. O que nos era familiar, já não o é mais, pelo menos não ao primeiro golpe de vista. Os planos muitas vezes se embaralham e as distâncias tornam-se ambíguas. Realidades às avessas.



Sem título  
fotografia  
2010

Sem título  
fotografia  
2010



Sem título  
fotografia  
2010



Sem título  
fotografia  
2010



Sem título  
fotografia  
2010

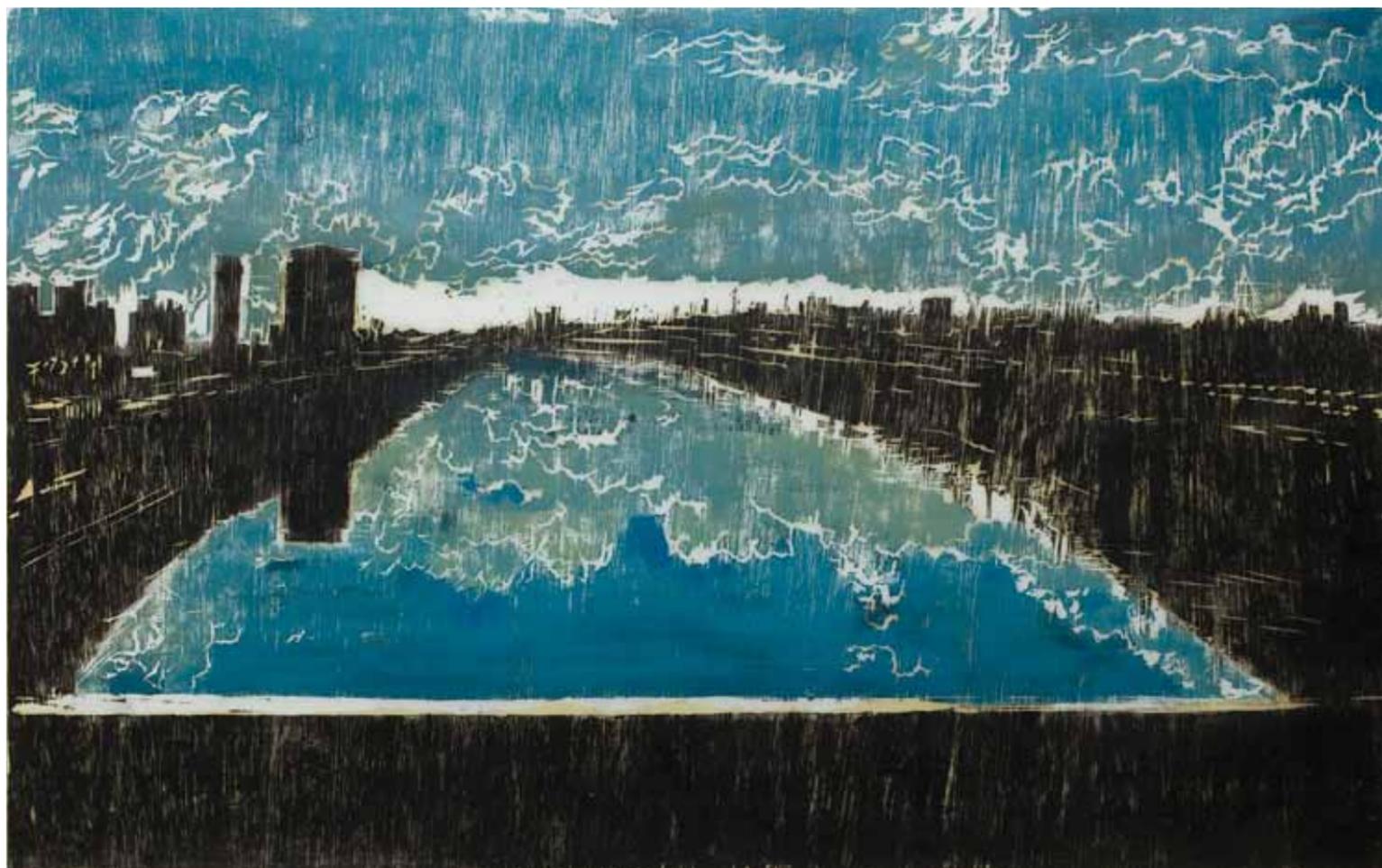


Ocaso

xilogravura a cores

2009

50 x 80 cm



Sem título

fotografia

2006



Sem título  
fotografia  
2011



Sem título  
fotografia  
2011



Sem título  
fotografia  
2011



Sem título  
fotografia  
2010



Sem título  
fotografia  
2010



Sem Título  
óleo sobre tela  
2009  
30 × 80 cm





## BIBLIOGRAFIA

ALBERTI, L. *Da Pintura*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1992.

ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável – cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte. Uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar – A aventura da modernidade*. 17ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BLUNT, Anthony. *Teoria Artística na Itália 1450 – 1600*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BOIS, Yve-Alain. *Painting as Model*. Massachusetts: MIT Press, 1995.

\_\_\_\_\_. *L'Informe*. Paris: Centre George Pompidou, 1996.

BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard, 1988.

BRITO, Ronaldo. *Contrária Geometria*. Em Sean Scully. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2002.

\_\_\_\_\_. *Neoconcretismo – Vértice e Ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CENNINI, C.. *Il Libro dell'Arte o Trattato della Pittura*. Milano: Longanesi, 1984.

CLARK, T.J. *Modernismos: Ensaio sobre política, história e teoria da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CLARK, K. *Paisagem na Arte*. Lisboa: Editora Ulisséia, s/d.

DAMISCH, H. *Fênêtre Jeune Cadmium ou les dessous de la peinture*. Paris: Ed. Du Seuil, 1984.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. *La peinture incarnée*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

EAGLETON, Perry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. *Art since 1900. Modernism/Antimodernism/Postmodernism*. Nova York: Thames & Hudson, 2004.

GENET, Jean. *O estúdio de Alberto Giacometti*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.

GOETHE, J. W. *Viagem à Itália; 1786-1788*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997.

\_\_\_\_\_. *Arte e cultura. Ensaios críticos*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

GULLAR, F. “Teoria do não-objeto”. In: AMARAL, A. (org.), *Projeto construtivo brasileiro na arte, 1950/1962*. Rio de Janeiro: Funarte, 1977.

\_\_\_\_\_. *Argumentação Contra a Morte da Arte*. Rio de Janeiro: Revan Editora, 1993.

\_\_\_\_\_. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

HEYNEN Julian. *Luc Tuymans*. Londres: Tate Publishing, 2004.

JOHNS, Jasper. *Writings, Notes, Interviews*. Nova York: Moma, 1996.

JR. IVINS, William M. *Art and Geometry – The tactile and the visual*. Nova York: Dover Publications, 1946.

KRAUSS, R. *The Originality Of The Avant-Garde And other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1986.

KURZ, Robert. “A estética da modernização (da cisão à integração negativa da arte)”. In: *Veredas*. São Paulo: ago. 1998.

LOOCK, Ulrich ...[et alii]. *Luc Tuymans*. Londres: Phaidon, 2003.

MACHADO, Álvaro (org.). *Aleksandr Sokúrov*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MAMMÌ, Lorenzo. “Mortes Recentes da Arte”. *in Novos Estudos-CEBRAP*, n. 60. jul. 2001.

\_\_\_\_\_. *Volpi (Espaços da Arte Brasileira)*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões sobre Arte*. Lisboa: Ed. Ulisseia, 1972.

MERLEAU-PONTY, M. *The Merleau-Ponty aesthetics reader: philosophy of painting*, ed. Galen A. Johnson, Northwestern University Press, 1993.

NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

PANOFSKY, E. *Idea: A evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

\_\_\_\_\_. *La Perspectiva como Forma Simbolica*. Barcelona: Tusquets Editor, 1973.

PASTA, Paulo. *Notas Sobre a Pintura*. São Paulo: Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da ECA – USP, 2002.

PEIXOTO, N. B.. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora SENAC/Editora Marca d’Água, 1996.

PETRARCA, Francesco. *La Lettera Del Ventoso*. Verbania: Tarará Editori, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

ROSENBERG, Harold. “Arte internacional e o novo globalismo”, *in Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SCHAPIRO, Meyer. *Mondrian - a dimensão humana na arte abstrata*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TASSINARI, A. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

SONTAG, Susan. *Ensaios sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

STEINBERG, Leo. “Outros critérios”. In: *Clement Greenberg e o debate crítico*.

VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. *A Alma e a Dança e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996 (Coleção Lazuli).

VINCI, L. da. *Trattato della Pittura*. Fratelli Melita Editori, 1989.

YATES, Steve. *Poéticas Del espacio*. Barcelona: Fotografía, Gustavo Gilli, 2002.

